

EL PAGADOR DE PROMESAS, (BRASIL, 1962). UNA VISIÓN POLISÉMICA DEL CLÁSICO DE DIAS GOMES, ADAPTADO AL CINE POR ANSELMO DUARTE: LA ETNOESCENOLOGÍA, SUS MOTIVOS Y ESTRATEGIAS Y EL PROCESO DE DECONSTRUCCIÓN¹.

Elizabeth Firmino Pereira
Doctoranda en Teatro
Universidad de Alcalá de Henares

RESUMEN: Se propone un estudio de la obra de Dias Gomes, *El pagador de promesas*, adaptada al cine por Anselmo Duarte, que tiene el merito de ser la primera y, hasta el momento, la única película brasileña a recibir una «Palma de Oro», en el Festival Internacional de Cine de Cannes, Francia, en 1962.

El análisis polisémico que se pretende será hecho a partir de tres conceptos: la Etnoescenología, ciencia reciente que estudia las manifestaciones espectaculares en diversas culturas, creada por Jean-Marie Pradier, Armindo Biao y Chérif Khaznadar en Paris, en 1995; la teoría de los Motivos y Estrategias, desarrollada por el Dr. Ángel Berenguer y la Deconstrucción, de acuerdo con Jaques Derrida y en su dinámica deconstrucción / reconstrucción, tal como es presentado por Patrice Pavis.

Tomando *El pagador de promesas* como referencia, los tres abordajes se entrecruzan en el análisis teórico, estético y social de la cultura brasileña.

PALABRAS CLAVE: Cine, Teatro, Etnoescenología, Motivos y Estrategias, Deconstrucción, Sagrado, Profano, Religión, Candomblé, Capoeira, Roda de Samba.

ABSTRACT: This is a research about the play *El Pagador de Promesas*, written by Dias Gomes and adapted to the cinema by Anselmo Duarte. It is the first Brazilian film which has won *The Palme d'Or* in the Cannes International Film Festival, in 1962.

This polisemic analysis uses the concepts of Ethno Scientology, a young science created by Jean-Marie Pradier, Armindo Biao and Chérif Khaznadar in Paris in 1955 that studies spectacular ways in different cultures, the theory of Motives and Strategies developed by Ángel Berenguer, and Deconstruction, by Jaques Derridá and exposed by Patrice Pavis.

Using *El Pagador de Promesas* as a reference, these three ways are crossed in the theoretic, aesthetic and social analysis of the Brazilian culture.

KEY WORDS: Cinema, Theatre, Ethno Scientology, Motives and Strategies, Deconstruction, Sacred, Profane, Religion, Candomblé, Capoeira, Roda de Samba

1. Una versión del presente texto fue publicado en Brasil, en portugués, en 2007 (ver bibliografía). Lo que diferencia ambos los textos, además del idioma, son algunas modificaciones hechas en el sentido de aclarar mejor el tema del contexto y del estudio del Candomblé, poco conocidos del público español.

Los pies ligeros hacen parte del propio concepto 'dios' (...)
Yo solo creería en un dios que supiera bailar...
Nietzsche

Introducción

Este trabajo fue generado primeramente como un ejercicio propuesto por los profesores José María Lozano y Ángel Berenguer Castellary, dentro del Programa de Doctorado en Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares, cuya propuesta inicial era desarrollar un análisis de la adaptación de un clásico teatral a la pantalla cinematográfica, por parte del Dr. Lozano. Por parte del Dr. Berenguer, el objetivo era realizar un estudio aplicado de su teoría de Motivos y Estrategias, con foco en el área de investigación que pretendía profundizar en mis estudios de doctorado que se iniciaron en 2006-2007.

El tema elegido corresponde a una investigación que tuvo su inicio en 1988, con trabajos de campo realizados en Brasil, en las casas de cultos afrobrasileños, o Candomblé, en un largo proceso de inmersión que me propició la experiencia y el conocimiento necesario del contexto y de la estructura litúrgica, cultural y social.

Sigue como línea investigadora la Etnoescenología, ciencia del espectáculo creada en 1995 en París por Jean Marie Pradier (Universidad de París 8), Armino Biao¹ (UFBA - Universidad Federal de Bahía) y Chérif Khaznadar (Maison de Culture du Monde, Paris). Actualmente integra las líneas de investigación del Postgrado en Artes Escénicas en la Universidad de París y en la UFBA (Universidad Federal de Bahía). Propone la creación de un nuevo paradigma que permita encuadrar los eventos y fenómenos de la espectacularidad en medio de la diversidad cultural, abarcando formas ajenas a los espectáculos occidentales, como los rituales, la cultura tradicional, el folclore etc.

Estoy vinculada a esta ciencia debido a la investigación que realizo en torno a los rituales afrobrasileños relacionados con el teatro, habiendo ya realizado un trabajo de investigación con beca de Iniciación Científica concedida por FAPESP, en Brasil (2002-2003), en función del cual tuve la oportunidad de presentar comunicaciones en diversos eventos científicos nacionales e internacionales.

Considero válida la oportunidad de presentar aquí esta ciencia, por las nuevas posibilidades que puede abrir a investigadores y a artistas interesados en ampliar las opciones creativas e investigadoras, teniendo en cuenta la enorme diversidad cultural que hay en España y todo el potencial que esto representa.

Análisis polisémico de *El pagador de promesas*

Este trabajo aspira a proporcionar una visión polisémica de la película *El Pagador de Promesas*, adaptación al cine por Anselmo Duarte de la obra teatral homónima de Dias Gomes, traducida a más de doce idiomas. El texto dramático sigue siendo escenificado: se trata de un clásico brasileño, actualizado y revitalizado muchas veces, con versiones de éxito también en la televisión, la ópera y el teatro de calle.

1. Los Doctores Jean Marie Pradier y Armino Biao, impartirán seminarios en el Programa de Doctorado en Teatro, de la Universidad de Alcalá de Henares, en 2008.

Como obra cinematográfica, tiene el mérito de ser la primera y, hasta el momento, la única, en recibir la *Palma de Oro* en el Festival Internacional de Cannes (1962); lo que la califica como una referencia obligatoria en el estudio del cine brasileño. Tiene, todavía, el mérito de ser una película que habla de Brasil, del pueblo brasileño del *sertao*², siguiendo los pasos de Euclides da Cunha³. Sobre todo, muestra las creencias brasileñas y elementos riquísimos de la cultura popular como el culto a los Orixás (o Candomblé). El enredo está centrado en una promesa hecha a Oyá/ Iansan, sincretizada con Santa Bárbara; la Capoeira; el Samba de Roda y el Carnaval de Calle.

Los análisis que me propongo hacer son de tres tipos: a partir de la Etnoescenología, de los Motivos y Estrategias y de la Deconstrucción, pues suponen una mirada actualizada y panorámica no solamente de la obra, sino también del fenómeno en sí y de lo que desencadenó.

La *Teoría de los motivos y estrategias* ha sido desarrollada por el Dr. Ángel Berenguer Castellary, catedrático de la Universidad de Alcalá de Henares y coordinador del GIAE –Grupo de investigación sobre Teatro Español Contemporáneo de dicha universidad. Su teoría consiste en identificar el Yo Individual o Yo Transindividual creativo de los artistas e, igualmente, de los actores sociales, examinando sus motivaciones, o *Motivos*, ante el proceso de tensión y conflicto que vivencian a través del choque con el entorno opresivo de una sociedad cerrada, de acuerdo con los conceptos de Popper (1967) de sociedades abierta y cerrada. Pero con algunas variantes, pues en Brasil las sociedades tradicionales, que de otro modo podrían considerarse cerradas, se desarrollaron de modo distinto y presentan mayor apertura y dinamismo que la sociedad moderna, considerada abierta pero que genera más exclusiones. El estado de tensión y de conflicto de la relación entre el Yo y el Entorno, desencadena la internalización del conflicto y la elaboración de la respuesta, a través de una Estrategia que puede ser mensurada en un proceso de mediación efectuado por tres vías: *mediación histórica, mediación psicosocial y mediación estética*.

La metodología utilizada en el análisis de la *Etnoescenología* deriva de la experiencia en el trabajo de campo en los rituales de Candomblé, habiendo empezado las investigaciones en casas de Culto a los Orixás en Campinas, (Sao Paulo, Brasil) en 1988. El proceso de inmersión en el campo investigado fue bastante intenso y profundo, lo que permitió un contacto con el contexto desde una perspectiva *desde dentro*, aprendiendo los conceptos y significados más profundos a través de la vivencia cotidiana como miembro de la comunidad, que pasé a integrar tras mi iniciación en 1990, y de las otras subsecuentes al proceso. Aunque tenga como objeto de estudio los rituales públicos del Candomblé, el conocimiento del conjunto de signos que componen ese sofisticado sistema religioso y cultural ofrece la posibilidad de una visión más objetiva, por no fijarse en el extrañamiento de una cultura ajena, con significados que no se absorben en un corto espacio de tiempo.

Pasando por la iniciación al Candomblé, tuve la oportunidad de conocer otro culto africano que no se desarrolló completamente en Brasil: se trata del culto de Ifá, en el que fui iniciada en 2001, de manos del finado Babaluo Fabunmi Sowunmi y Sikiru Sàlámí, sacerdote e investigador nigeriano.

2. El termino *sertao* no presenta una traducción directa en español, pues designa el campesino que vive en el Nordeste brasileño, de modo de vida rustico y duro, debido a la aridez de la zona. Contrasta con las culturas urbanas del litoral.

3. Autor brasileño que en 1903 publico *Os Sertoos*, que rompe la tradición de los autores que hablaban de un Brasil del litoral, para enfocar la mirada en Antonio Conselheiro, que organizó una revuelta en el interior de Bahía, y en aquellos personajes anónimos que son sus seguidores mesiánicos, igualmente masacrados por las fuerzas milicianas; muestra así mismo el ambiente hostil y árido del interior del nordeste brasileño.

Este culto difiere del culto a Orixás, precisamente porque el primero está estrictamente vinculado al cuerpo, incluyendo los procesos de trance, mientras que el culto de Ifá es estrictamente intelectual y engloba todos los aspectos de la sociedad yoruba: la cultura, la historia, los rituales, los ceremoniales y el conocimiento transmitido de generación en generación, a través de la tradición oral, en forma de mitos guardados en versos rimados y ritmados, o *Itan*, los poemas épicos de Ifá. En términos de posibilidades de estudios relacionados con el teatro, ambas tradiciones son igualmente ricas y pueden aportar importantes elementos a una elaboración artística.

También tuve contacto con Umbanda, a través de mi madre, Maria Madalena Pereira, en la infancia y después en la fase de investigación que emprendí con beca de IC concedida por FAPESP. Todavía, guardo viva memoria de ello, sobre todo de los cánticos. Umbanda, una religión afrobrasileña nacida en Brasil, vinculada a los ancestros más recientes, y sus acciones míticas, presenta entidades que participaron de la formación del país y pertenecen a una historia más reciente, en contraste con el Candomblé, pues los Orixás y sus hechos míticos narrados a través de la tradición oral, de los cánticos y otros textos, se remontan a África y son anteriores a la diáspora.

NOTA EXPLICATIVA SOBRE EL CANDOMBLÉ

El nombre Candomblé corresponde a las casas de culto a los Orixás en Brasil y significa tanto el espacio, como la religión. Es una denominación común para diversas formas de cultos que eran practicados en África y que fueron transportados a Brasil por los antiguos esclavos, que los organizaron de modo distinto, pues eran originalmente cultos locales separados entre sí, produciéndose en Brasil su unificación. El Candomblé brasileño está dividido en tres grandes *naciones*, como son llamadas sus diversas formas, de acuerdo con la etnia a la cual pertenecen.

Son ellas: *Nagô* y *Keto*, de origen yoruba (Nigeria); *Jêje* y *Mina*, de origen fon y ewe (Benin); *Angola*, de origen bantú (Angola y Congo); existe también la variación *Jêje-Nagô*, una fusión de las tradiciones de las etnias fon e yoruba. Las casas de Candomblé están afiliadas a una de las naciones y siguen sus tradiciones, desde la lengua ritual, que es una forma arcaica del idioma, hasta las formas litúrgica: danzas, cánticos, rezos, ritmo y vestimentas.

El Candomblé es una religión monoteísta, que cree en un Dios supremo, cuyo nombre cambia de acuerdo con la nación. Los Orixás igualmente reciben nombres distintos de acuerdo con el origen étnico de sus seguidores, y corresponden a seres ancestrales divinizados o forman parte de los mitos de creación.

Genéricamente, pueden ser agrupados en:

Orixás, de la mitología yoruba (Nagôs y Ketos, originarios de Nigeria), tienen como dios supremo o creador a Olorun, Olodun o Olorumaré.

Vodun, de la mitología fon o ewe (Jêjes, originarios de Benin / Dahomé), tienen como dios supremo y creador a Mawu.

Inquices, de la mitología bantú (Angolas, originarios de Angola y Congo), tienen como dios supremo y creador a Zambi o Zambiapongo.

Los Orixás, Inquices y Voduns en general fueron sincretizados entre sí, pues aunque presenten características diferentes, son agrupados por semejanza y correspondencia; de hecho, en Brasil son reverenciados igualmente en todas las naciones, aunque con otros nombres. Todavía, sus orígenes son los cultos locales y su mitología se encuentra difundida oralmente a través de cantos, evocaciones y rezos o, respectivamente, *Orín*, *Orikí* y *Adurás*, tomando los términos en yoruba –así como en Orixá– más difundidos.

Este fenómeno de sincretismo entre ellos ya ocurría en África, según Verger (1997); los pueblos fon o ewe, fueron dominados por los yorubas, más belicistas y hubo una mutua incorporación de cultos, con personas de origen fon que se iniciaban en Orixá y con la implantación de cultos originarios de tierras fon, como Obaluaye o Saponná, en tierras yorubas.

En Brasil, debido a las características del agrupamientos de los esclavos africanos (separados de sus grupos de origen y reagrupados con otros que no hablaban ni siquiera el mismo idioma, con el propósito de dificultar la comunicación y una posible organización entre ellos), hubo un contacto mayor entre los diferentes grupos; lo que seguramente contribuyó a una mayor mezcla entre las culturas.

Una vez en la colonia, todos recibían la formación católica, con el bautismo y demás sacramentos. La intención de los jesuitas era inculcar en ellos un alma pues era justamente esta ausencia de alma lo que justificaba la esclavitud de los negros. Cabe decir que este movimiento de cristianización ya existía en África y que no hubo ningún cambio en su condición de esclavos después de catequizados.

Por supuesto, la incorporación de la creencia católica, sobre todo como se manifestaba en Portugal y en la Península Ibérica, con elementos fantásticos y místicos, como aún es practicada hoy, sirvió de fermento para el imaginario africano, de modo que ocurrió un nuevo sincretismo, entre los santos católicos y los Orixás, como bien observa Silva (1994). Se entiende que la forma de ver el mundo de estas poblaciones africanas que llegaron a América, sobre todo en este tiempo, se encontraba impregnada de una religiosidad arquetípica, lo que permitía la identificación simbólica con otros elementos que presentan semejanzas y la pronta incorporación de nuevas costumbres.

SOBRE IANSAN

Iansan, también conocida como *Oyá*, es un Orixá del panteón yoruba que en Brasil tuvo continuidad en su culto dentro del Candomblé. Como los demás Orixás, tiene características humanizadas. Es mujer bella, reina, una de las tres esposas del rey Xangô, el Orixá de la justicia y de los truenos (así como Oxum y Obá); está asociada a los fenómenos de la naturaleza y de la vida cotidiana, como los demás Orixás. Es un Orixá del fuego, de la pasión, del rayo, del viento y de las tormentas, así como, según la tradición, es ella la responsable, en la transición entre la vida y la muerte, de transportar en su viento las almas de este mundo al otro. En estas ocasiones la llaman *Oyá*, *el viento de la muerte*, por lo que está presente en los rituales fúnebres, o *Axéxé*.

Por esa razón, *Oyá* es el único Orixá femenino reverenciado en el culto a los ancestros, o *Egungún*, de quien es considerada madre. Está presente aun en los rituales fúnebres, con la función de encaminar el alma del difunto. Muy fuerte y poderosa, dicen que más fuerte que su marido Xangô, la saludan con EPAHEI! Lo que es una reverencia muy respetuosa.

Los colores asociados a *Oyá* son el rojo y sus derivados; los corales, el marrón o tierra; su metal es el cobre. Además, hay una calidad de *Iansan* que solo usa el blanco, se trata de *Oyá Igbalé*, que tiene poder sobre el reino de los muertos y el culto de los ancestros, *Egungún*. En la tradición oral yoruba se dice que las iniciadas de *Oyá Igbalé* cargan el mundo en la cabeza; es esta una referencia al *Orún*, mundo espiritual, sobrenatural; por otro lado, también denota la influencia de *Oyá* sobre el *Orí*⁴, o consciencia individual, de acuerdo con las tradiciones yorubas.

4. Literalmente, Cabeza, en el sentido de la mente superior.

Este hecho está vinculado, según muchos estudiosos, al origen del nombre *IANSÁN* que sería una abreviación de *Iyá-Mèsán-Orún*. Madre de los Nueve Espacios del Orún (mundo), presente en una de sus *Orikís*, o evocaciones, según Santos (1986:122). Está aún relacionado al hecho de ser Oyá madre de nueve hijos, todos habitantes del Orún, o sea, ancestros. Es importante resaltar que Oyá es considerada la fundadora del culto a los Egungun y que es el único Orixá femenino venerado en lo que, en general, es un culto masculino, vetado a otros Orixás femeninos y a las mujeres por correspondencia. Sus sacerdotisas, entre tanto, son las mujeres que tienen esa primacía, pues, un Egungún no se presenta a una ceremonia, si no hay una Oyá presente, preferiblemente con una de sus iniciadas en estado de trance o en la figura de una de sus sacerdotisas de alto grado iniciático, lo que es medido por los años de iniciación y las obligaciones, o iniciaciones complementarias hechas, entre otros criterios.

Sobre Iansan/ Oyá, tomo la definición completa aportada por Gleason (1999)⁵:

Como reina de los muertos, a los cuales controla, responsable por el ritual de «asentamiento»⁶ dos ancestros masculinos en el tronco del árbol akoko. Como principio dinámico del movimiento representa en ese contexto el nexo de unión entre las generaciones pasadas y futuras. [...] Ligada como está a los vientos y hojas, el *Dios da medicina*⁷ es su amante.

Como esposa de Ogum, es una mujer-guerrera. Como esposa de Oxóssi, el cazador, ella es en parte animal, en parte mujer. Como esposa de Xangô, es posesiva y dedicada. Es el fuego que trae el poder. Bella, hasta vanidosa, despierta los celos de las otras mujeres, además prefiere vivir aislada fuera de la ciudad. Allá en el silencio y en secreto, todo lo observa y percibe. Como el río Oyá, es sensual y apasionada.

Sobre esta característica de Oyá, vinculada al plano de los ancestros y su dedicación al marido, presento fragmentos de un *Orikí* (evocación), compilado por Sálámí (1990:172-173). La presentación en yoruba sirve además de carácter ilustrativo, por tanto la grafía no presenta todos los caracteres yoruba, que lo diferencian fonéticamente, ya que se trata de un idioma tonal⁸.

EN YORUBA:

Egúngún lóde òrun

Oósà lòde aye...

[...]

Oyá, obìnrin ode, a to fi ogun juja toko re léyìn

Alagbara a siuaju ogun

Àki sopé kóya ó ya lonà,

Iyén ni ode òrun.

Orìsà mi ò jé so wipé ki ò yà lónà...

5. Esta es la cita de un texto, traducido del original al portugués, que figura en la contraportada de la edición citada; la traducción al español, así como las demás en circunstancias semejantes, es de la autora.

6. El ritual de *asentamiento* de un ancestro es cuando se crea la estructura material, compuesta de objeto de valor ritual y mágico, provenientes de los reinos animal, vegetal y mineral que serán posteriormente adorados, sirviendo de referencias para la comunicación entre los vivos y los muertos, a través de ofrendas, rezas y otros rituales. Semejante a la idea del *icono* para la Iglesia Católica, aluden al concepto de materialización de lo espiritual, *encarnación*. Los asentamientos también son parte importante en el culto a los Orixás, siendo que, cada uno tiene sus peculiaridades y utiliza elementos específicos.

7. Esta es una referencia al mito que relaciona Oyá, Orixá de los vientos y de las tormentas y Ossain, el Orixá de las plantas y de la medicina. Cuando aquella tuvo una aproximación con él y dispersó las hojas de las plantas, que antes eran de propiedad exclusiva de Ossain, distribuyéndolas a cada uno de los Orixás. Este mito se encuentra muy difundido en el culto, pues justifica la afinidad de cada Orixás con determinadas hojas, que son de uso fundamental en todos los rituales. Todavía, Ossain sigue detentando la fuerza vital de las plantas y es reverenciado como tal. Al igual que en la mitología greco-latina, las *aproximaciones* son muchas veces representadas por relatos amorosos.

8. Estos caracteres pueden ser observados en la referencia original, pero aquí el texto tiene apenas un propósito informativo.

EN ESPAÑOL⁹:

Egúngún Oyá, que está en el plano de los ancestros.
 Orixá que está también en la vida de los hombres...
 [...]
 Oyá, mujer fuerte, cazadora, mujer guerrera,
 Con fuerza suficiente para apoyar al marido en luchas en la guerra.
 Fuerte mujer guerrera, líder en la guerra.
 No se puede pedir a Oyá que salga del camino.
 Aquellos que han dicho a Oyá que salga del camino
 Sufrirán puniciones.
 Orixá, jamás te pediré que salgas del camino...

La importancia del compromiso, vinculado al culto a los Orixás y sobre todo de Oyá, está presente en el *Orín* (cántico) de Oyá, también compilado por Sálámí (1990:178-180), que también permite observar el sentido de espectacularidad presente en los cultos a los Orixás, desde el origen africano. El cántico se presenta a dos voces, de la sacerdotisa (Iyá Oyá) y del coro (Egbé).

EN YORUBA:

Iyá Oyá: E ma sé ojú ntó olóya kijá igbó.
 Iwo lo mòrò to ba oloya so
 Oko mi máà bá olóya lo.
Egbé: Iwo lo mòrò tó ba olóya so.
Iyá Oyá: Nílé omi-yadé
Egbé: E sa ma wá Orìsà wa,
Iyá Oyá: Nílé omi-yade dé,
Egbé: E sá ma wo Òrìsà wa.
Iyá Oyá: Níle Oya-wolé.
Egbé: E sá ma wo Òrìsà wa.
Iyá Oyá: Yé pà Oya ò!
 Yé pàripà Oya o!
 Máà bá olóya lo o!
 Máà ba olóya lo!
 Máà bá olóya lo o!
 Máà ba olóya lo!
Egbé: Iwo lo mòrò tó bá olóya so.

EN ESPAÑOL¹⁰:

Iyá Oyá: Miradas agresivas lanzados contra los iniciados
 /de Oyá no les quitan el ánimo.
 Usted es quien sabe lo que ha prometido
 a los seguidores de Oyá.
 Mi marido, yo voy con los seguidores de Oyá.
Egbé: Usted es quien sabe lo que ha hablado con los seguidores de
 /Oyá.

9. Este texto y el que sigue de Sálámí, fueron editados originalmente en yoruba/ portugués: traducción al español de la autora.

10. Traducción del portugués al español de la autora.

Iyá Oyá: En la casa de Axé de Omi-yadé
Egbé: Vengan a *asistir*¹¹ a nuestros Orixás,
Iyá Oyá: En la casa de Axé de Omi-yadé
Egbé: Vengan a asistir a nuestros Orixás,
Iyá Oyá: En la casa de Axé de Oyá-wolé.
Egbé: Vengan a asistir a nuestros Orixás.
Iyá Oyá: ¡Heepa Oyá!
 ¡Oh, Oyá!
 ¡Yo voy con los seguidores de Oyá!
Egbé: Usted es quien sabe lo que ha prometido a los seguidores de
/Oyá.

Sobre la obra

La película es fiel al clásico teatral: se mantienen los mismos diálogos y el enredo, ambos adaptados al cine por Dias Gomes, cuya sinopsis de la película es la que sigue:

Zé del Burro y su mujer Rosa viven en una pequeña propiedad, a 42 kms. de Salvador. Un día, el burro de Zé es alcanzado por un rayo y él va a una Casa de Candomblé, donde hace una promesa a Santa Bárbara, sincretizada con Iansan, para salvar su animal.

Con la recuperación del animal, Zé empieza a cumplir la promesa: dona la mitad de su propiedad a los agricultores pobres de Salvador, cargando a su espalda una inmensa cruz de madera. El vía crucis de Zé se torna más angustioso cuando ve a su mujer, Rosa ligarse a chulo Bonitón y al toparse con la resistencia del cura Olavo, quien le deniega el acceso a la iglesia, ya que Zé había hecho la promesa en un Candomblé y, por tanto, a Iansan¹².

Los personajes centrales y sus respectivos actores en el cine son **Zé do Burro** (Leonardo Villar), el pagador de promesas, agricultor ingenuo, religioso y honesto; **Rosa** (Gloria Menezes), esposa de Zé, mujer del sertão, pero de personalidad fuerte y sensualidad latente, al contrario que su marido; **Marli** (Norma Bengell), prostituta explotada por Bonitón, celosa y obcecada con su rufián; **Bonitón** (Geraldo Del Rey), un chulo local, bello y falto de escrúpulos, ex-policía expulsado, explotador de Marli y corruptor de Rosa; el **Cura Olavo** (Dionísio Azevedo), cura de la Iglesia de Santa Bárbara, figura radical y severa, trata de mantener la tradición a cualquier precio. Además hay personajes pintorescos de las calles de Salvador, como **Mía Tía**, baiana del Acarajé y Ekedí del Candomblé¹³; **Dedé Gospe Rima**, un poeta repentista de la literatura de cordel; **Gallego**, un comerciante español, representante de la colonia española que existe en Salvador; las **Beatas**, el **Sacristán**, **policías**, un **periodista**, un **fotógrafo** y un grupo de **Capoeira**, que asume el protagonismo en el momento decisivo.

11. El término *asistir* en este caso, está vinculado al acto de ver, observar y presenciar la manifestación de los Orixás, a través de su danza sagrada. [Nota de la autora].

12. Traducción del portugués al español de la autora.

13. Baianas del Acarajé son las mujeres que venden comidas típicas, entre ellas el acarajé, en las calles de Salvador y en otras ciudades de Brasil; usan trajes típicos del candomblé, con largas faldas rodadas y turbantes en la cabeza. Ekedí es un título del Candomblé, son auxiliares de las grandes sacerdotisas, las llamadas Madres de Santo o Iyalorixás.

La acción transcurre en Salvador, Bahia, en la década de los sesenta del siglo xx, época contemporánea a la filmación, pues la pieza fue escrita en 1959, estrenándose en el TBC –Teatro Brasileño de Comedia–, en Sao Paulo, en 1960. El estreno cinematográfico tuvo lugar en 1962, con dirección de Anselmo Duarte. Alcanza el éxito mundial en el festival de Cannes, donde recibe la **Palma de Oro** como «Mejor Película». Ha recibido además otros premios, así como una nominación a los Oscar como «Mejor Película Extranjera» (1963). Sin embargo, el gran éxito internacional no impide que Anselmo Duarte sea duramente criticado por miembros de Cine Nuevo, por razones ideológicas o por celos profesionales. El hecho es que esto perjudica su carrera profesional, a lo que se suma el periodo de dictadura militar y de censura que se inicia en 1964 en Brasil. Con el tiempo, sin embargo, las cosas cambian y hoy Anselmo Duarte es considerado un de los mejores directores cinematográficos brasileños y *El Pagador de Promesas* eternizado, merecidamente, como obra de arte.

Entre los méritos de la película, partiendo de un análisis bajo los conceptos de la Etnoescenología, destaco el uso del mito como motivo para el enredo; la adecuación de la música de Gabriel Miglioli y la fotografía de Chick Fowle y de Carlos Coimbra. La música, presenta claramente los elementos simbólicos del Orixá Oyá, al utilizar el sonido de un berimbau, instrumento característico de la Capoeira, para reproducir un ritmo de lansa que antes se oía en la casa de Candomblé, en el momento del inicio de la caminata de Zé y Rosa hacia Salvador. La fotografía aporta la imagen del viento que agita las hojas en la copa de las palmeras, en contraste con el hombre que carga una cruz mayor que el propio cuerpo; un momento de gran exaltación visual.

Además, las escenas del ritual de Candomblé, de Capoeira y de Samba de Calle aportan un carácter documental a la película, lo mismo que en *It's All True*, de Orson Welles (1942), película inacabada en la que Anselmo Duarte se inició como actor.

Bajo el punto de vista de la teoría de los *Motivos y Estrategias*, de Berenguer (2007), que aborda las tensiones entre el Yo Individual, el sujeto y el Yo Transindividual, grupo afín o identidad colectiva y el Entorno, el personaje Zé do Burro (Yo Individual) está completamente oprimido por el entorno hostil y cerrado, pero eso despierta la atención de otras personas como él, excluidas de la sociedad (el Yo Transindividual); lo que conduce a la movilización y al desenlace final del conflicto.

La sociedad occidental, moderna, en la obra se muestra más cerrada que las sociedades tradicionales del Candomblé y de la Capoeira, que demuestran total sensibilidad hacia el otro, en un proceso dinámico de apertura e inclusión. Lo que me lleva a cuestionar los conceptos de sociedad abierta y sociedad cerrada, descritos por Popper, en los que la sociedad occidental y moderna sería abierta, por el compromiso con los ideales modernos de Libertad, Igualdad y Fraternidad, en contraste con la sociedad tradicional y del mito, al menos tal como se desarrollaran en Brasil. Más aún, debido a las contradicciones sociales y a los procesos de exclusión cabe preguntar: ¿abierta para quién? Por otra parte, la sociedad tradicional, que en la película aparece claramente vinculada al Candomblé y la Capoeira, presenta trazos de inclusión y asimilación del otro de modo más permeable.

Quizá esta discusión sea importante para comprender la época que vivimos, los procesos de migración y los valores sociales, extendiendo la mirada más allá de las fronteras del etnocentrismo, en pro de una buena convivencia. O mejor, en pro de la experiencia de un contacto con el otro, pues la cultura del mito, de origen africana, supo establecer de modo eficaz las estrategias para su supervivencia en Brasil, donde perpetuó su cultura, pese a todas las condiciones adversas a que estuvo sujeta.

La poética del silencio

A mi modo de ver, una de las escenas más fuertes de la película es la secuencia de primeros planos, después de un amplio y largo silencio que sigue a la muerte de Zé do Burro, después de una escena de lucha entre los capoeiras y los policías, llena de movimientos y voces. Están presentes los dos tipos de silencio, de los cuales hablaba Patrice Pavis¹⁴, el silencio verbal (tácito) y el silencio de movimiento (se-lène), como una suspensión también del tiempo, por la ausencia completa de cualquier desplazamiento por el espacio.

A ese silencio, le sigue una secuencia de primeros planos, que muestra a todos los presentes, personajes populares, coadyuvantes también en la vida –negros, pobres, sin voz en la sociedad, lo que aporta carga trágica a la obra y abre espacio a la reflexión. Muestra también la comunicación del silencio, del gesto mínimo, de la mirada, la pronta movilización de los sentidos y de la acción, pues la acción siguiente es el desenlace del conflicto, cuando los capoeiras posicionan el cuerpo muerto de Zé del Burro sobre la cruz y lo introducen en el interior de la iglesia, abriendo violentamente con la cruz la puerta y entrando masivamente.

El contexto

En cierto modo la película, es una continuidad de la mirada al interior de Brasil y al sertao, como ya queda dicho y, pese a las diferencias, se puede afirmar que el cine de Glauber Rocha y *El pagador de Promesas* dialogan entre sí, precisamente en películas como *Barravento* (1960) y *Dios y el Diablo en la Tierra del Sol* (1964); el primero por presentar el contexto del Candomblé y el segundo por estar ambientado en el sertao. Estas correspondencias se extienden también al Movimiento Tropicalista, iniciado por Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé y otros. En cierto modo, se trata de un fenómeno más de contemporaneidad, o Transindividualidad (Berenguer 2007), en un momento importante para la cultura brasileña. «Palma de Oro»

La exhibición de la película causó furor por donde pasó y coincidió con la realización del Concilio Vaticano II, que se desarrolló en cuatro sesiones, entre 1959 y 1963, presididas por los papas Juan XXIII, fallecido en 1963, y por Pablo VI. En los documentos finales del Concilio figura la *descanonización*¹⁵ de Santa Bárbara, según las fuentes oficiales, debido a la escasez de datos consistentes sobre su biografía, pero según Jordi Pe Ribiero (1998) debido al «... proceso de sincretismo con los cultos afro-americanos, del cual algunos santos católicos son víctimas».

Cabe resaltar que la Teología de la Liberación, de trazos marxistas y las Pastorales sobre causas sociales, como la Pastoral de los Niños, del Empleo, de la Juventud, entre otras, que en Brasil actúan fuertemente hasta la actualidad, son también posteriores al Concilio. Abro la discusión como una reflexión sobre la influencia del arte sobre los procesos de transformación cultural y social.

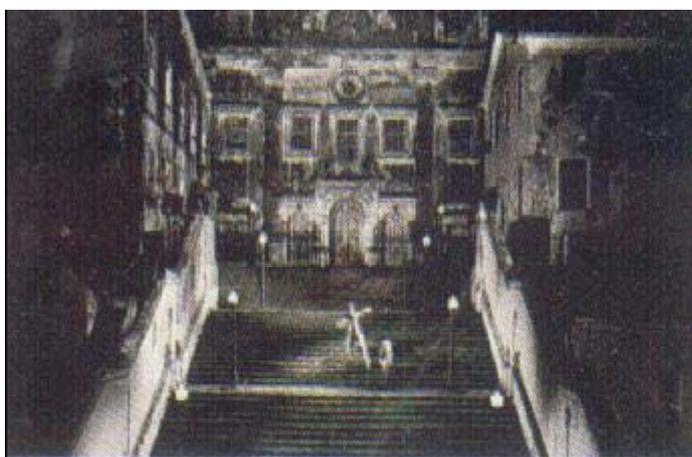
14. Nota del seminario impartido por el profesor Pavis en el Ateneo de Madrid, entre el 14 y 16 de marzo de 2006, dentro de la programación del Programa de Doctorado en Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares; nota del día 16/03/2006.

15. Corresponde literalmente a lo opuesto a la canonización, o sea, dejar de ser santo en la Iglesia Católica; aunque su devoción no sea prohibida y siga desarrollándose en todo el mundo.

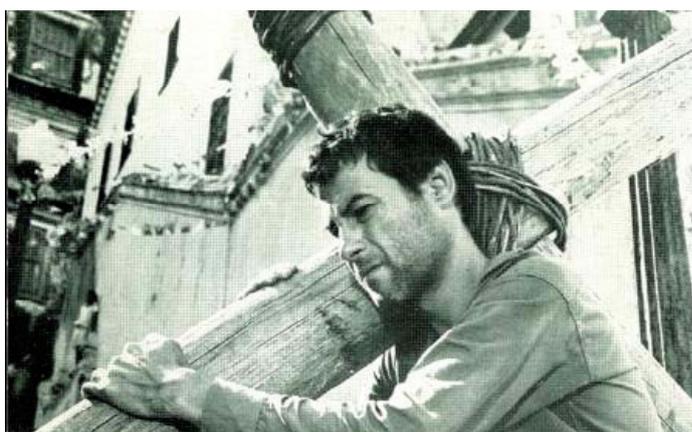
Fotos de la película



Gloria Menezes y Leonardo Villar
plano general



Leonardo Villar en las escaleras de la iglesia
plano general



Leonardo Villar / Primer plano



Leonardo Villar y populares
plano medio superior



Gloria Menezes y Norma Bengell
plano general



Leonardo Villar / 1° plano



Maria Conceição y Leonardo Villar / plano medio

El Pagador de Promesas desde la Etnoescenología

ELEMENTOS QUE SE DEBEN DESTACAR EN UN ANÁLISIS ETNOESCENOLÓGICO DE LA OBRA

Dias Gomes (1959) utiliza los elementos más vivos de la cultura afrobrasileña: Candomblé y Orixás; Capoeira, Samba de Roda y Carnaval de Calle, ambientados en Salvador, su ciudad natal. Queda claro el conocimiento del medio por parte del autor, por las descripciones que traza y por el propio enredo secundario, los triángulos amorosos, frecuentes en mitos de Iansan; en la disputa entre Ogum y Xangô, por Oyá/Iansan o, en el conflicto entre Oyá y Oxum por el amor de Xangô.

Hay otro mito de Iansan que puede ser identificado en el enredo de un modo más sutil, está asociado a la elevación de Xangô a la condición de Orixá, tal y como es narrado en el cántico «Obá Kosó», cantado en Brasil y también en tierras yorubas (África), descrito por Verger (1997) y puesto en escena en forma de ópera bilingüe yoruba / inglés por Ladipo (1972). En el Xangô, es un rey vencido por sus enemigos que se ahorca, pero el momento de su muerte es también la exaltación de la vida, pues el cántico dice explícitamente: «*El rey no se ahorcó...*». Oyá es la única de sus mujeres que lo sigue en este momento; de modo semejante, Rosa acompaña al marido muerto en la entrada final a la iglesia. Este mito es también una de las explicaciones al poder atribuido a este Orixá sobre el reino de los muertos, en su calidad de Oyá Igbalé.

La fuerza de la devoción a Iansan es explícita en la obra, pues el personaje Zé del Burro jamás abjura de sus creencias. Igual que los antiguos esclavos que fueron conducidos de África a Brasil en la diáspora, a través del Puerto de Ayuda, hasta Salvador de Bahía; que fueron, como nos cuenta el documental de Barbieri (1998), obligados a dar vueltas alrededor del *Árbol del Olvido* para que abandonasen su pasado, jamás abjuraron de su memoria y de sus ancestros.

CAPOEIRA

En la película y en la pieza la presencia de los Capoeiras es determinante, del inicio al fin. El sonido del berimbau, su instrumento característico, aparece ya en las primeras escenas, como música de fondo reproduciendo un ritmo de Iansan y como elemento de tensión en los momentos cruciales. Incrementa, además, la representación simbólica de una organización, de un grupo movilizadado de personas.

Capoeira, un mixto de danza y lucha marcial, un juego que tiene el sentido del peligro, de la defensa, del ataque y de la belleza del gesto, surgió en Brasil en los espacios donde los esclavos podían agruparse y jugar, siempre de modo disimulado para no provocar la prohibición de los señores. Después, en los quilombos¹⁶, pues la historia de la Capoeira se mezcla con la historia del *Quilombo de los Palmares*, el más imponente de ellos. Empezó éste en torno al 1590, cuando un grupo de cuarenta esclavos se amotinó en un lugar de Puerto Calvo, en Alagoas, al nordeste de Brasil. Los rebeldes mataron a amos y a carceleros, pusieron la casa señorial patas arriba, quemaron plantaciones y lograron huir sin dejar rastro. Posteriormente, se descubrió el paradero de estos esclavos revolucionarios: se encontraban en la Sierra de la Barriga, escondidos en una plantación y bien armados. Aquel osado grupo fue el comienzo del Quilombo de los Palmares, la más impresionante comunidad de esclavos fugitivos del país.

16. Fortificaciones en medio a la selva, construidas y guardadas por esclavos fugitivos: servían para proteger a los negros que conseguían huir.

Palmares fue una nación completa dentro de Brasil que duró cerca de cien años, hasta 1710, cuando fue aplastado después de dieciocho expediciones portuguesas y tras la muerte de su principal líder, Zumbi de los Palmares.

Criminalizada en los primeros años, fue legalizada en 1930 por el presidente Getúlio Vargas y considerada un genuino deporte brasileño; hoy es enseñada en todo el mundo, en sus tres modalidades: *Capoeira Angola*, fundada por el Maestro Pastinha, *Capoeira Regional*, creada por maestro Bimba y *Capoeira Contemporánea*, una mezcla de ambas las tradiciones.

El Samba de Roda y, sobre todo el Carnaval de Calle presentados en la película la dota de carácter documental, al registrar la génesis del Carnaval actual, muy cambiado en la actualidad a causa de su promoción internacional y gracias a los medios de comunicación de masas.

SINCRETISMO, TRADICIÓN ORAL, HISTORICIDAD Y MITO

La explicación más corriente para el sincretismo con los santos católicos es que el recurso sirvió de subterfugio para el culto a los Orixás, incluso este mismo argumento es usado en la película, por el Cura Olavo. Pero, la realidad es que, después de libres, los antiguos esclavos continuaron profesando la fe católica; lo que lleva a pensar que tales creencias podrían ser genuinas. Más aún, es sabido que el proceso de evangelización empezó antes en África y que muchos esclavos ya llegaban a las colonias con la fe católica mezclada con sus tradiciones originales, como ocurre igualmente en Cuba y otras antiguas colonias.

Desde mi punto de vista, se trata más de un modo de ver la vida, de una dinámica volcada al universo simbólico, con gran poder de asimilación e incorporación inmediata de nuevos valores. De ese modo, el proceso de simbolización actúa generando sentido, asimilando y fijando los nuevos conceptos. Si la cultura es dirigida al simbólico, también es sensible al arquetipo y agrupa los elementos por semejanza, por correspondencia y por la propia lógica deductiva.

La deconstrucción Los conceptos de *deconstrucción*, son tomados de Jacques Derrida (1968), tal como fue presentado por Patrice Pavis¹⁷. La cuestión que este investigador plantea alude también a la idea de reconstrucción y de preservación de parte de la herencia cultural como inherentes al proceso ¿Cómo *preservamos* y como *deconstruimos* lo que hemos heredado?

Considero importante un análisis en ese campo porque la obra *El Pagador de Promesas* ya tiene en su origen la idea de deconstrucción, pues Zé del Burro, el personaje central, la experimenta en todos los aspectos de su vida: en relación a su fe religiosa, en la relación con su mujer y en la relación con el entorno. Porque la cultura brasileña se formó por la deconstrucción de sus matrices y el retorno a esas fuentes pasa por la deconstrucción de lo que se formó después, o sea, de ella misma; como para ver ¿de qué está hecha? Importa la estructura, la memoria, el conjunto. Así, la fragmentación, la deconstrucción, la tentativa de tocar lo «intocable», de ver lo «invisible», tienen su sentido y su encanto en el proceso de transformación y de creatividad. Sobre todo por ampliar el campo de visión, abriéndose a nuevos significados.

17. Nota de Seminario proferido por el doctor Pavis en el Ateneo de Madrid, dentro del Programa de Doctorado en Teatro de la Universidad de Alcalá de Henares, en 16/03/2007.

Es importante pensar la deconstrucción como un elemento formador de la cultura brasileña e inherente a ella, exactamente en el sentido indicado por Pavis, como parte del proceso de reconstrucción; por tanto pertenece al campo de la inventiva y de la creatividad. Formada por fragmentos, en constante proceso de reelaboración, la cultura brasileña se reinventa desde siempre, siguiendo la línea del Movimiento Antropófago, propagado por Oswald de Andrade¹⁸ en la Semana de Arte Moderno de 1922, que abrió Brasil a las corrientes artísticas europeas de inicios de siglo xx, aprovechando lo que de mejor había, al mismo tiempo que propulsaba la elaboración de un arte vinculado al Brasil y a sus raíces. El movimiento modernista congregó artistas e intelectuales como Tarsila do Amaral, Di Cavalcante, Victor Brecheret, Anita Malfatti, Villa-Lobos, Guiomar Novaes, Guilherme Almeida y Mario de Andrade, entre otros.

Si la antropofagia es la incorporación del *otro*, vivimos un proceso continuo de antropofagia simbólica y sexual. Porque la antropofagia está asociada al acto de *comer*, verbo que en portugués coloquial tiene una connotación sexual, del hombre hacia la mujer; lo que denota la situación de poder, el fetichismo y el erotismo en que se desarrolló el proceso de mestizaje forzado, como bien indica Freyre (1942). Más aún, denota la dinámica cultural activa en un proceso de reconstrucción del propio sentido, en la reelaboración de sí mismo.

El músico Carlinhos Brown¹⁹, en el Foro Mundial de Educación, realizado en Sao Paulo del uno al cuatro de abril de 2004, cuyo lema era *Educación Ciudadana para una Ciudad Educadora*, elucida bien el tema al afirmar: «*El pueblo mestizo es un pueblo de muchas almas.*» Lo que describe perfectamente la profusión de voces que oímos y transportamos dentro de uno mismo.

Se puede decir que un proceso de deconstrucción empezó cuando el primer europeo pisó Brasil, o mejor, en América, de modo irreversible, pues el descubrimiento del nuevo mundo cambió por completo los conceptos universales de los europeos, desde la estructura geográfica, hasta la visión de mundo, que jamás fue la misma. Para los amerindios el cambio fue, todavía, más radical, llevando casi a la extinción total. La transformación fue más intensa en la colonia, sobre todo por el proceso de mestizaje y de incorporación de otra cultura dominante. En Brasil, somos todos en cierta forma deconstruidos / reconstruidos, o mejor, vivimos el proceso de reconstrucción de una identidad, a través de fragmentos deconstruidos, que se reagrupan.

En la película *El pagador de promesas* ese proceso es vivido con gran profundidad por el personaje Zé del Burro, que ve cómo todos sus valores se desmoronan ante sus ojos y tiene que rehacer toda su estructura interior, reconstruirse, para llegar a la consecución de su promesa. Lo mismo les pasa a los otros personajes, que en el ápice del conflicto toman el control de la situación y ocupan el espacio que hasta entonces les era denegado. Sin embargo, estos personajes populares mantienen su integridad propia, o Yo Transindividual, en medio de la hostilidad de un entorno que no reconoce sus valores como genuinos; utilizando estrategias como el sincretismo, el escape, la ocultación y, en última instancia, la lucha estéticamente elaborada de la Capoeira. La dinámica deconstrucción / reconstrucción es constante y nítidamente visible, tanto como la herencia ancestral preservada.

18. Ver referencias en Andrade (1972).

19. Comunicación verbal, hecha en el referido evento al cual asistí; traducción del portugués al español de la autora.

La misma dinámica está presente en el origen de la cultura de *mixagen*²⁰ del *hip hop*, movimiento mundial de origen afro descendente; en los procesos de piratería,²¹ que permiten el acceso a la cultura de un número mayor de personas, que de otro modo no la alcanzarían; o en los procesos de Ruptura de Patentes para la fabricación de la medicación que forma el cóctel Anti-vih, distribuida gratuitamente a todos los enfermos de sida en Brasil y enviada, también gratuitamente, a países africanos.

En este sentido, la dinámica corresponde a la reelaboración de la realidad, la memoria y el cuerpo, a partir del fragmento, generando otros desdoblamientos. Igual que se puede afirmar que cada fractal, como los descritos por Mandelbrot (1982), nos cuenta una historia.

Conclusión

En las sociedades tradicionales afrobrasileñas, sobre todo el Candomblé, las tradiciones orales y los mitos corresponden a formas de asimilación de hechos de la historia y de la cultura, a través de la vía simbólica y ritual. Se trata de un proceso dinámico, no estático, pues pertenece al conjunto de los elementos vivos de la sociedad; la memoria es reinventada, acrecida y reinterpretada constantemente, a través del mito, como bien indican Abimbola (1975) y Sálámí (1998).

Por otra parte, la descripción de Popper (1967) de sociedades abiertas y cerradas en este caso no se aplica exactamente, por el modo como se desarrollaron las sociedades del mito en Brasil, en las que figuran formas más maleables y abiertas que la propia sociedad moderna y occidental, pues tienen el mérito de acoger en su seno gran parte de la población excluida y a margen de la sociedad supuestamente abierta. El hecho de tratarse de sociedades iniciáticas, tanto en el caso del Candomblé como de la Capoeira, contribuye a la mayor permeabilidad, al permitir el acceso a ellas, aunque reglado y gradual, al contrario de las sociedades de castas o dogmáticas, como las descritas por Popper, sin duda más cerradas y estáticas.

El mito moviliza los sentidos, la imaginación y la memoria. La sociedad racional y moderna, por sí sola, no es garantía de apertura y de libertad, pues somos constantemente manipulados por «dioses» que cambian de nombre y de lugar; somos presa de una sociedad de consumo y de las leyes del mercado, como bien observa Marcuse (1984). Son otros tótems, para otros tiempos.

Más aún, los modelos de sociedad abierta en la actualidad muestran sus contradicciones, porque no siempre consiguen posibilitar a todos el acceso a los ideales humanitarios de Libertad, Igualdad y Fraternidad. Por tanto, sería conveniente pensar un modelo efectivo de inclusión en la realidad actual; con el debido respeto a las distintas identidades, con todos los desafíos que la iniciativa supone. En el sentido de una apuesta de futuro y como una incitación al cambio, cabe siempre preguntar: ¿abierta para qué?, ¿abierta para quién?, ¿de qué modo?

20. El término *mixagen* está asociado al hip hop y corresponde al tipo de música que es tocada por el Disc Jockey, o simplemente DJ; compuesta de fragmentos diversos de música muy variada, que recibe una composición especial y al vivo por parte del DJ; se toca en bailes y en conciertos de hip hop y también puede integrar las grabaciones de las bandas. En cierto modo cambia, el concepto de autoría, dando más énfasis a la referencia.

21. En Brasil, la discusión sobre la cuestión de los derechos de autoría y la democratización del acceso a la cultura y a la información fue propulsada por el actual Ministro de Cultura y artista Gilberto Gil

Bibliografia

- ABIMBOLA, Wande (1975): *Ifá. Sixteen great poems of Ifá*, UNESCO.
- ANDRADE, Oswald de. (1972): *Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias*. Introd. de Benedito Nunes, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- BASTIDE, Roger (1983): *Estudos Afro-Brasileiros*, São Paulo, Perspectiva.
- BERENQUER, Ángel (2007): «Motivos e estrategias: introducción a una teoría de los lenguajes escénicos contemporáneos». *Teatro* (segunda época) Revista de Estudios Escenicos, 21. Madrid, Ateneo de Madrid y Universidad de Alcalá de Henares, pp. 13-29.
- BIÃO, Armindo y Christine GREINER (1999): editores de. *Etnocenologia. Textos Seleccionados*, São Paulo, Annablume.
- CARNEIRO, Edson (1958): *O quilombo dos Palmares*, São Paulo, Nacional.
- ___ (1991): *Religiões Negras: Notas de Etnografia Religiosa / Negros Bantos: Notas de 66. Etnografia religiosa e de folclor*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- CARYBÉ (1993): *Os Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, Salvador, Bigraf.
- CUNHA, Euclides (1903): *Os sertões*, Rio de Janeiro, Laemmert.
- ELIADE, Mircea (1857): *O sagrado e o profano: a essência das religiões*, Lisboa, Livros do Brasil.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo (1995): *Repensando o Sincretismo*, São Paulo, Edusp.
- FIRMINO PEREIRA, Elizabeth (2001/2002): *Icones femininos (sagrados e Profanos): o eternoretorno através dos tempos e nas atuais historias em quadrinhos (hqs)*. Relatórios 1 y 2, Beca de Iniciación Científica FAPESP, Sao Paulo.
- ___ (2003): *Ritual e arte: elementos cénicos presentes nas liturgias afro-brasileñas e sua relação com o teatro occidental*. Relatorios 3 y 4, Beca de Iniciación Científica FAPESP, Sao Paulo.
- ___ (2007): *O pagador de promessas, uma visao polissêmica*. In.: BIAO, Armindo (org.). *Artes do corpo e do espetáculo: questao de etnocenologia*. P&A Editora, Salvador.
- FREITAS, Décio (1973): *Palmares. A guerra dos escravos*, Porto Alegre, Movimento.
- FREYRE, Gilberto (1942): *Casa-grande & senzala ; formacion de la familia brasilena bajo el regimen de economia patriarcal*. Traducción de Benjamín de Garay, Buenos Aires, S.N.
- GLEASON, Judith (1999): *Oyá, um louvor à deusa africana*. Rio de Janeiro, Bertrand.
- GOMES, Dias (1959): *O pagador de promessas*, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira.
- LADIPO, Duro (1972): *Oba kò so (The king did not hang)*, ópera, Ibadan, University of Ibadan.
- LEITE, Fabio (1992): «A questão da palavra em sociedades negro-africanas». *Democracia e Diversidade Humana: Desafio Contemporâneo*, SECNEB, Salvador.
- LODY, Raul (1995): *O Povo do Santo: Religião, História e Cultura dos Orixás, Voduns, Inquices e Caboclos*, Rio de Janeiro, Pallas.
- MANDELBROT, B.B. (1982): *The fractal geometry of nature*. W.H. Freeman and Company.
- MARCUSE, Herbert (1984): *El hombre unidimensional*, Barcelona, Ariel.
- MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (1994): editor de. *As senhoras do pássaro da noite: Escritos sobre a religião dos Orixás*. São Paulo, Edusp.
- NIETZSCHE, Fredrich Wilhelm (1992): *O nascimento da tragédia*. Traducción: J. Guinsburg, São Paulo, Cia das Letras, 2ª ed. –
- PAVIS, Patrice (2003): *A análise dos espetáculos*, São Paulo, Perspectiva.
- ___ (2007): «Generación». *Teatro*, 21, Universidad de Alcalá de Henares, Abril 2007, pp. 201-209.
- POPPER, Kart Raimund (1967): *La sociedad abierta y sus enemigos*, Barcelona, Paidós.
- PRADIER, Jean-Marie (1999): «Etnocenologia». En: BIAO, Armindo y Christine GREINER, eds. *Etnocenologia – textos seleccionados*, São Paulo, Annablume.
- ROSENFELD, Anatol (s/a): *Negro, macumba e futebol*, São Paulo, Ed. Perspectiva.

- SALÁMÍ, Síkírù (Prof. King) (1990): *A mitologia dos Orixás: Xangô, Oyá, Oxum e Obá*, São Paulo, Oduduwa.
- ___ (1999): *Poemas de Ifá e valores de conduta social entre os yorubá da Nigeria (África do Oeste)*. Tesis de Doctorado defendida el 18/10/1999, en la FFLCH-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, São Paulo.
- SANTOS, Juana Eubien dos (1986): *Os nagô e a mort*, Petrópolis, Vozes.
- SILVA, Vagner Gonçalves (1994): *Candomblé e umbanda: caminhos da devoção Brasileira*, São Paulo, Ática.
- ___ (2000): *O antropólogo e sua magia*, São Paulo, EDUSP.
- VERGER, Pierre (1987): *Fluxo e Refluxo do Tráfico de Escravos entre o Golfo de Benin e a Baía de Todos os Santos*, São Paulo, Corrupio.
- ___ (1997): *Os Orixás*, Salvador, Currupio, 5ªed.
- VERNANT, Jean-Pierre (1973): *Mito e pensamento entre os gregos*, São Paulo, DIFEL/ EDUSP.

Artículos de Internet

- DERRIDA, Jacques (1968): *La différance*. Conferencia pronunciada en la Sociedad Francesa de Filosofía, el 27 de enero de 1968, publicada simultáneamente en el *Bulletin de la Société française de philosophie* (julio-septiembre, 1968) y en *Theorie d'ensemble* (col. Quel, Ed. De Seuil, 1968); en DERRIDA, J., *Márgenes de la filosofía*, traducción de Carmen González Marín (corregida por Horacio Potel), Cátedra, Madrid, 1998. Edición digital de [Derrida en castellano](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm). [Http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm](http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/la_differance.htm). Consultado el 25/05/2007.
- FIRMINO PEREIRA, Elizabeth (2003): *Ritual e arte: elementos cénicos presentes nas liturgias afro-brasileiras e sua relação com o teatro ocidental*. 2003. <http://ritualearte.blogspot.com>. Consultado el 1/05/2007.
- RIBEIRO, Jordi Pe (1998): *Santería. Religión fruto del sincretismo de religiones africanas con elementos del catolicismo*. [Http://www.corazones.org/apologetica/praticas/santeria.htm](http://www.corazones.org/apologetica/praticas/santeria.htm). Consultado el 15/05/2007.

Filmografía:

- Atlântico Negro*, de Renato Barbieri, Brasil, 1998
- Barravento*, de Glauber Rocha, Brasil, 1960.
- Deus e o Diabo na Terra Sol*, de Glauber Rocha, Brasil, 1964.
- It's All True*, de Orson Wells, EEUU, 1942 (inacabado)
- O Pagador de Promessas*, de Anselmo Duarte, Brasil, 1962.
- Quilombo*, de Cacá Diegues, Brasil, 1983.